

„Burg“ und Bauhaus

Zum Schaffen von Paul Thiersch, Erwin Hahs und Gustav Weidanz

Die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle gehörte in den zwanziger Jahren zu den bedeutendsten künstlerischen Ausbildungsstätten Deutschlands. Dennoch konnte sie sich hinsichtlich ihrer Öffentlichkeitswirkung nie mit dem gleichzeitigen Bauhaus messen. Ähnliches läßt sich zur gegenwärtigen Forschungssituation sagen. Dabei sollten sowohl die Beziehungen der „Burg“ zum Bauhaus als auch ihr unverwechselbar eigenes Profil Gegenstand detaillierter Untersuchungen werden.¹ Weil sich in der „Burg“ im Gegensatz zum Bauhaus die bildenden Künste zunehmend behaupteten, wendet sich dieser Beitrag neben der Architektur vornehmlich ihnen zu. Zugleich darf nicht vergessen werden, daß sich Ansätze zu späteren Entwicklungsprozessen bis in die Zeit vor dem ersten Weltkrieg zurückverfolgen lassen. Deshalb sei zunächst auf den frühen Werdegang von Erwin Hahs (1887–1970), seit 1919 Leiter der Malklasse an der „Burg“, eingegangen.²

Hahs, der seine künstlerische Ausbildung in Berlin von 1905 bis 1907 bei César Klein und dann 1908 bis 1914 in der Malklasse von E. R. Weiß an der Unterrichtsanstalt des dortigen Kunstgewerbemuseums erhielt, begegnet uns als expressionistischer Maler erstmals 1914 auf der Kölner Werkbundausstellung. Auf Wand- und Deckenmalereien die er hier zusammen mit Georg Kolbe für den Gropius-Bau schuf, entwickelte er eine explosive Formenfreude.³ Von diesem Bildhauer, der 1913 die erste Begegnung zwischen Hahs und Gropius vermittelte, rührte auch die weibliche Brunnenfigur vor dem Bürotrakt der als Musterbau gedachten Industrieanlage her, wohingegen die Eingangsreliefs mit den heroisierenden Männerakten ein Gemeinschaftswerk von Gerhard Marcks und Richard Scheibe waren. Für die auf Gips gemalten Wandbilder, die sich im Durchgang zum Fabrikhof und in einem Ausstellungsraum des Bürohauses befanden, entwarf Kolbe die figürlichen Motive. Bei seinen konturenbetonten Akten wirkte, im Gegensatz zu der ornamental-dekorativen Gestaltung von Hahs, noch ein als harmonisch empfundenes Schönheitsideal fort. Insgesamt gesehen deuten sich Widersprüche zwischen dem rationalen Charakter der Architektur und ihrer künstlerischen Ausgestaltung an, die in den Diskussionen der späten

Zwanziger um „Burg“ und Bauhaus wiederum eine Rolle spielen sollten.

Nach der Rückkehr aus dem ersten Weltkrieg wurde Hahs Mitglied der „Novembergruppe“ in Berlin sowie des unter maßgeblicher Beteiligung von Bruno Taut und Walter Gropius gegründeten „Arbeitsrates für Kunst“. In einem begeisterten Beitrag für das Buch „Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst“ bezeichnete der junge Maler 1919 den sozialistischen Staat als „ein aufbauendes, nie fertiges Ideengebäude, das durch den Zusammenschluß tatkräftiger Menschen sich verwirklichen soll“⁴. In utopisch anmutenden, städtebaulichen Idealprojekten sah Hahs, ähnlich wie César Klein und Karl Schmidt-Rottluff, eine gemeinsame Aufgabe für Architekten, Maler und Bildhauer. Weitgehend von Bruno Taut angeregt war die Begeisterung für ein durch Farben und plastische Formen bereichertes Stadtbild. Staffeleigemälde bejahte Hahs nur insoweit, als sie die neuen Aufgaben vorbereiten halfen. Das traditionelle Rahmenbild als Raumschmuck hingegen wurde abgelehnt. Ein sich mit expressionistischem Gefühlsüberschwang äußerndes Streben nach Menschheitsbefreiung sprach aus dem in der gleichen Schrift abgebildeten Gemälde „Der Kuß“ (1919) von Hahs.

Der „Arbeitsrat für Kunst“ veranstaltete im April 1919 in Berlin eine „Ausstellung für unbekannte Kunst“. Für sie setzten sich Gropius und Taut in einem Flugblatt ein. Ähnlich wie im Bauhaus-Manifest rang Gropius hier „um das letzte Ziel der Kunst, die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Malerei“⁵. Von den Bildhauern und Malern forderte er, „zerschlagt die Rahmen der Salonkunst . . . geht in die Bauten, segnet sie mit Farbenmärchen, meißelt Gedanken in die nackten Wände und baut in der Phantasie“. In der Ausstellung war Hahs durch ein Gemälde vertreten, das einen Turm aus riesigen, übereinandergestapelten Masken zeigte.⁶ Vermutlich kam dieses Bild Vorstellungen nahe, wie sie Taut 1919 bei seinem Entwurf für ein „Haus des Himmels“ entwickelte. Zwei an Totempfähle gemahnende freiplastische Arbeiten Schmidt-Rottluffs – die „Säule des Leides“ und die



1, 2 Erwin Hahs: Wand- und Deckenmalereien im Gropius-Bau der Kölner Werkbund-Ausstellung, 1914

„Säule des Gebetes“ – sollten dort die Freitreppe rahmen, die zu dem auf sternförmigem Grundriß zu errichtenden Gebäude emporführte.⁷

Mit Schmidt-Rottluff befreundet war der aus München stammende Architekt Paul Thiersch (1879–1928), der 1915 als Direktor an die hallesche Handwerkerschule berufen wurde. Dies bezeugt ein Porträt, das der Künstler 1915 schuf und das sich in der Moritzburg-Galerie in Halle befindet. Unter Thierschs Leitung erfolgte der Aufbau der Kunstgewerbeschule, die 1921/22 mit ihren Werkstätten in die Unterburg Giebichenstein umzog. Er selbst war 1906 bis 1907 Assistent und Bürochef bei dem damaligen Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Peter Behrens, gewesen, dessen neoklassizistische Architekturauffassung ihn nachhaltig prägte. Seit 1907 übte er dieselbe Tätigkeit bei Bruno Paul in Berlin aus. Dieser empfahl Thiersch 1919 auch Hahs, nachdem Gustav Weidanz (1889–1970), der seine Ausbildung ebenfalls an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums erhalten hatte, schon seit 1916 in Halle die neu eingerichtete Bildhauerklasse leitete.

Der demokratischen Grundauffassung des „Arbeitsrates für Kunst“ stand Thiersch fern. Berührungspunkte ergaben sich dennoch durch den gemeinsamen Hang zu expressionistischen Architekturphantasien. Er spiegelte sich in den nicht mehr erhaltenen Wandmalereien Thierschs von 1918 im Halleschen Vorgeschichtsmuseum wider. Dargestellt war die Weltenesche, deren Gezweig sich beiderseits des Treppenaufgangs emporwand. In seiner bizarren Formenvielfalt inspirierte dieser Baum über Jahre hinweg die künstlerische Arbeit an der „Burg“. Entwürfe Thierschs lagen dem noch vorhandenen Zyklus mit Szenen aus germanischer Frühzeit im oberen Treppenhaus zugrunde. Ausgeführt wurde er von Johanna Wolff, die 1920 die Textilklasse der Kunstgewerbeschule übernahm sowie von Klara Kuthe und Lili Schultz. Sie leisteten später den entscheidenden Beitrag zur Entwicklung der Emailkunst an der „Burg“. Die bewußt barbarisch anmutende, expressive Formsprache des in Kaseintechnik gemalten Frieses setzt eine Entwicklung fort, die durch den Rückgriff der Expressionisten auf Kunst von Stammesvölkern wichtige Impulse empfing. So wirkt jenes tektonisch gebaute und rhythmisierte Menschenbild nach, das sich Schmidt-Rottluff während seiner frühen Berliner Zeit in Auseinandersetzung mit afrikanischer Plastik erarbeitet hatte.

Zwar wurzelte die Begeisterung für derartige Werke vor allem in der Sehnsucht nach ursprünglichem, von kapitalistischen Fesseln nicht eingegengtem Schöpferum. Sie wirkte noch in den utopischen Sozialismusvorstellungen des „Arbeitsrates für Kunst“ fort. Doch Stammeskulturen dienten auch oft als mißbrauchte Mittel, die „Geschichte zurückzudrehen“, und

„ebenso erwuchs solche Neigung aus dem Kampf gegen rationale Aufklärung“.⁸ Bei den Halleschen Wandmalereien fällt immer wieder der Hang zu schrillen, ekstatischen Rhythmen auf. Bedingt durch den Handlungsablauf scheinen sie gelegentlich abzuklingen, um dann wieder um so stärker anzuschwellen. Dies an Beschwörungsformeln gemahnende, stereotype Sichwiederholen verbindet sich mit einem Ausdruck des Frenetischen, der an Bilder Emil Noldes erinnert. Eines seiner Hauptwerke, das „Abendmahl“, war 1913 von dem Museumsdirektor Max Sauerlandt für die Halleschen Sammlungen gekauft worden. Dieser richtete in der Moritzburg auch ein Südseekabinett ein, in dem später „Burg“-Künstler ihre Studien trieben.

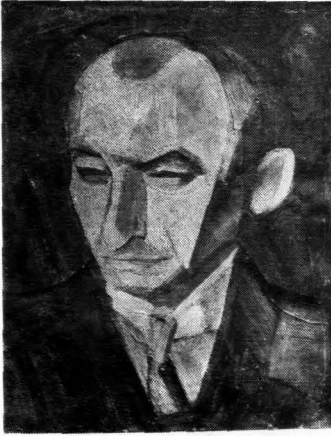
Daß sich für Hahs in Halle günstige Voraussetzungen boten, war vor allem der sich an der Kunstgewerbeschule entwickelnden Werkstattengemeinschaft zu verdanken. Dennoch war das Verhältnis zu Thiersch nicht immer von Spannungen frei. Sie dürften sich durch seine Zugehörigkeit zu dem stark elitäre Züge aufweisenden Stefan-George-Kreis und das dort übliche kulthafte Prinzip von „Gefolgschaft und Jüngertum“ erklären lassen. Gleichzeitig darf man die freundschaftlichen Kontakte zu 1919 in Kooperation mit der „Novembergruppe“ gegründeten proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“ nicht übersehen.⁹ So hatte sich einer ihrer Wortführer, der Architekt Martin Knauthe (1889–1942)¹⁰, als Mitglied der kommunistischen Fraktion im Stadtparlament für den Ausbau der Unterburg Giebichenstein zu künstlerischen Werkstätten eingesetzt. Bezeichnend für die wiederholt angestrebte Zusammenarbeit mit der „Burg“ ist ein Beitrag über „Die Kunstwerkstätten der Stadt Halle“, den Knauthe am 15. April 1923 in der von der KPD in Halle herausgegebenen kulturpolitischen Zeitung „Das Wort“ (1. Jg. Nr. 16) veröffentlichte. Hervorgehoben wird hier „ein lobenswertes Sichhineinstellen von Kunst und Künstlern in das wirtschaftliche Leben“. Abschließend heißt es: „Jeder, der die neuen Werkstätten besucht und in ihr Schaffen einzudringen sich bemüht, wird die hier gegebenen Möglichkeiten einer Zukunftskultur ahnen. Denn diese im mitteldeutschen Industriegebiet gelegene Anstalt wird mit ihren an der Werkstatt wachsenden Kräften helfen können, das Chaotische der kapitalistischen Wirtschaft durch das Wohlgeordnete einer Planwirtschaft abzulösen.“

Der in seinen Erwartungen freilich noch utopisch anmutende Artikel erwähnt auch die Experimentierfreudigkeit der Malklasse von Hahs. Drei seiner Bleischnitte wurden in diesem Zusammenhang abgebildet, darunter eine Ansicht der Unterburg Giebichenstein mit den dort untergebrachten Werkstätten. Hier sei zunächst auf eine weithin abstrahierende, aufrißähnliche Wiedergabe des Halleschen Roten Turmes verwiesen, in dessen 1825 errichteten Umbau sich die Verkaufs-

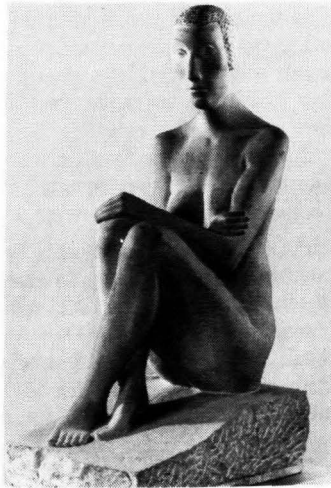




5



6



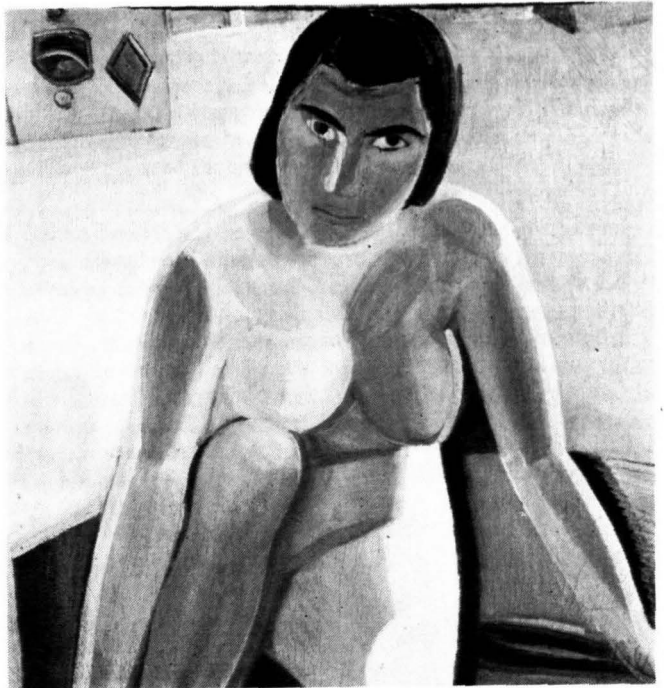
7



8



9



10

3 Bestattung. Wandmalerei im Treppenhaus des Museums für Vorgeschichte in Halle nach einem Entwurf von Paul Thiersch. Detail, Kaseintechnik, 1918

4 Paul Thiersch: Weltenesche, Wandmalerei im Treppenhaus des Museums für Vorgeschichte in Halle, 1919, Detail, nicht erhalten

5 Erwin Hahs: Leuna-Arbeiter. Gouache. 1924. Zernsdorf, Besitz Frau Iris Hahs-Hofstetter

6 Erwin Hahs: Bildnis Gustav Weidanz. Gemälde 1925. Zernsdorf, Besitz Frau Hahs-Hofstetter

7 Gustav Weidanz: Hockende. Sandstein. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg

8 Gustav Weidanz: Adam und Eva. Holz. Um 1925. Halle, Staatliche Galerie Moritzburg

9 Erwin Hahs: Der Kuß. Gemälde 1919 (Nach „Ja!“-Stimmen des Arbeitsrates für Kunst.)

10 Erwin Hahs: Roter Akt. Gemälde, 1923, Berlin, Nationalgalerie

und Ausstellungsräume der „Burg“ befanden. Charakteristisch für das Blatt ist eine Liebe zur gotischen Architektur, wie wir sie zuvor in Bruno Tauts 1919 herausgegebener Schrift „Die Stadtkrone“, aber auch bei Feininger beobachten können. Die visionäre Begeisterung allerdings, die aus seiner „Kathedrale des Sozialismus“ (1919) spricht, ist einem mehr durch technisch-rationale Züge gekennzeichneten ästhetischen Empfinden gewichen. So äußert sich das Moment des Zukünftigen, das der Rote Turm bei Hahs ebenfalls verkörpert, im Verschmelzen mittelalterlicher Baukunst mit Elementen modernen Stahlbetonskelett- und Scheibenbaus. Das Motto „Kunst und Technik – eine neue Einheit“, das Gropius einige Monate später der Weimarer Bauhaus-Ausstellung voranstellte, scheint so gleichsam vorweggenommen und auf unverwechselbar eigenständige Weise durchdacht worden zu sein.

Die Bauhaus-Ausstellung vom Sommer 1923 löste in Halle unterschiedliche Reaktionen aus.¹¹ Für Künstler, die „die Technik und die Exaktheit moderner industrieller Arbeit zu Kameraden der Ingenieure, Monteure und Arbeiter machen“, begeisterte sich bereits ein Artikel Knauthes, der unter dem Titel „Ein holländischer Künstler in Halle“ am 24. April 1923 in der kommunistischen Tageszeitung „Klassenkampf“ (3. Jg. Nr. 95) über einen Vortrag Theo van Doesburgs an der dortigen Universität berichtete. Bei der „Burg“ allerdings erfolgte keineswegs jene entschiedene Hinwendung zum Industrieprodukt, wie sie sich 1922/23 am Bauhaus durchsetzte. Dennoch muten die Arbeiten der 1920 bis 1925 von Weidanz geleiteten Keramikwerkstatt auf dem dritten Bleischnitt von Hahs zum Teil fast schon wie Beispiele für frühes Design an. Während der sich hier stark abstrahiert wiedergegebene Leuchter (um 1921/1922) im Original noch durch eine fast organisch empfundene, spätexpressionistische Auffassung auszeichnet, handelt es sich bei den ebenfalls abgebildeten Teilen eines um 1922/23 geschaffenen Teeservices um Gebrauchsgeschirr, bei dem die „Erwägungen über Funktion und Bestimmung des Gegenstandes“ Weidanz zu „Formen von unkonventioneller Sachlichkeit“ führten.¹²

Immer wieder wurde das Schaffen von Hahs durch soziales Engagement bestimmt. Expressionistische Tendenzen traten dabei zu Beginn der zwanziger Jahre vielfach noch in bewußt überbetonter Dynamik der Linienführung zutage. Gleichzeitig kündigte sich herber Realismus an. Vor allem werfen die Gemälde um 1923/24 mit ihren spannungsgeladenen Wechselbeziehungen zwischen rational-konstruktiver Auffassung und sich verschärfendem Wirklichkeitssinn die Frage nach künstlerischen Impulsen auf, die durch die harten Klassenkämpfe im Industriezentrum Halle vermittelt wurden. So entstand 1924 gleichzeitig mit Karl Völkers Industriebildern das durch entschiedenen Willen zur Selbstbehauptung charakterisierte Porträt eines Leunaarbeiters.

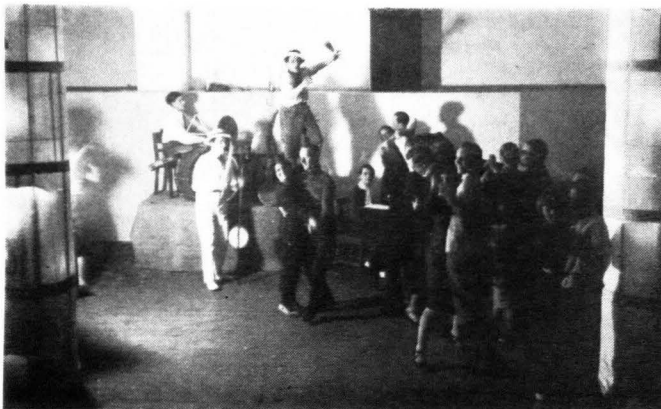
Aufschlußreich ist auch der Vergleich zwischen dem „Roten Akt“ (1923) und den von Auseinandersetzung mit afrikanischer Plastik bestimmten Werken Schmidt-Rottluffs aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. Zwar war das Streben der Expressionisten nach Ursprünglichem, das jetzt lediglich noch durch die an Stammeskunst erinnernden Ornamente am linken oberen Bildrand symbolisiert wird, von Widersprüchen keineswegs frei. Doch jetzt dominiert ein von innerer Tragik überschattetes Persönlichkeitsbewußtsein. Ein fast schwermütig stimmendes, bläuliches Rot, dessen mannigfachen Abstufungen nur ein hartes Grau und wenige schwarze Linien gegenüberstehen, vereinen sich hier mit der festumrissenen Klarheit kubischer Formen. Diese kennzeichnen auch das 1925 gemalte Porträt von Weidanz, dessen in Lindenholz geschnitzte, totempfahl-ähnliche Gruppe „Adam und Eva“ aus derselben Zeit herrühren dürfte.¹³ In stark verknappter Form bereitete sich hier die ebenfalls strenge Gliederung der monumentalen Halleschen Rathsoffiguren vor, an denen Weidanz seit 1927/28 arbeitete. Wie nahe sich Hahs und Weidanz künstlerisch zu kommen vermochten, verrät ein Vergleich zwischen dem „Roten Akt“ und der vermutlich gegen Ende der zwanziger Jahre entstandenen Plastik „Hockende“.¹⁴ Denn die Verwandtschaft erklärt sich hier nicht allein dadurch, daß jeweils dasselbe Modell benutzt wurde. Sie wurzelt hauptsächlich in einer modernen Bewußtseinsproblematik, die sich bei Hahs jedoch wesentlich expressiver äußert als bei dem jüngeren, mehr verhalten anmutenden Werk.

Die Künstler der „Burg“ verbanden stets aufs neue Formenstrenge mit Empfinden für Organisch-Natürliches. Das trifft auch auf Hahs zu, der sich zunehmend in einem Spannungsverhältnis zwischen oft sehr weit getriebener Abstraktion und realistischer Gestaltung bewegte. In einem Gespräch mit Schülern bezeichnete der Maler 1923 die Farbe als das Unendliche und die Linie als das Endliche.¹⁵ Offenkundig angeregt durch Schriften Kandinskys wurden Aufbau und innere Spannung des Kunstwerks gleichsam als Naturgewalten begriffen. „Disziplin des Geistes“, so lautete 1926 in einem Brief an eine Schülerin das oberste Gebot. „Die malende Kunst mußte wieder zum unmittelbaren Ausdruck ihrer Darstellungsmittel zurückkehren“ heißt es 1928. Damals setzte bei Hahs eine zunächst bis in die dreißiger Jahre hinein andauernde Periode abstrakter Malerei ein. Bei diesen meist durch erlesene Farbklänge und kostbar anmutenden Malstrukturen charakterisierten Werken macht sich ein Hang zum Meditativen bemerkbar, den wir auch auf Bildern Paul Klees beobachten können.

Wie Hahs 1931 anlässlich einer Ausstellungseröffnung betonte, betrachtete er es auch jetzt nicht als Hauptaufgabe eines Künstlers, Bilder für die „Gute Stube“ zu malen. Vielmehr sollte es „eine Kunst für die Masse, für alle sein“. Ihm ging es vorrangig um Gestaltungsmittel, die für die baugebundene Kunst genutzt werden sollten. Keine seiner stets von der Malklasse ausgeführten Arbeiten auf diesem Gebiet blieb erhalten. Um so interessanter ist ein Bericht über die farbige Innenraumgestaltung des Halleschen Polizeilazaretts, die 1927, also kurz nach der Fertigstellung des Dessauer Bauhauses, entstand.¹⁶

Intensives, kontrastbetonendes Schwarz, das mit der Auskleidung des Kellereingangs einen zunächst befremdenden Auftakt fand und das in beiden oberen Treppengeschossen wiederkehrte, deutete auf Erregungen und unterschwellige Ängste hin. Diese seelischen Spannungen mit Hilfe einer die emotionalen Wirkungsmöglichkeiten berücksichtigenden Farbgebung überwinden zu helfen, war ein Hauptanliegen von Hahs. So wurde das Auge im ersten Stockwerk auf eine freundliche, blaue Wand mit silbergrauer Tür gelenkt, die durch einen in ruhigem Grau gehaltenen Vorraum zum Sprechzimmer führte. Um nicht vom Zweck ärztlicher Beratung abzulenken, dominierten hier ernste, nüchterne Farben. Feierlich, ja prächtig hingegen wirkten auf dem Gang zu den Krankenzimmern ein sanftes Gelb und Rosa mit braunen und weißen

¹¹ Die Bauhaus-Kapelle zu Gast in der Malklasse von Erwin Hahs. 1927



Feldern darauf. Auf der angrenzenden Treppe wurden die gelb leuchtenden Seitenwände, die oben wiederum mit zartem Rosa abschlossen, von einer schwarzen Fensterwand unterbrochen. Gefühle der Zuversicht weckte im oberen Flurgang ein in sich differenziertes Grün. Der letzte Treppenaufstieg wies noch einmal eine schwarze Fensterwand auf. Ihr war auf dem obersten Flurabsatz strahlendes Rot als Verheißung künftiger Lebensfreunde entgegengesetzt.

Diese sich in einzelnen Feldern voneinander abhebende, flächenbetonte Farbgebung setzte Entwicklungsprozesse voraus, die sich im Zusammenhang mit der Architektur vollzogen. Durch den Einfluß der holländischen Gruppe „De Stijl“ hatte sich um 1924/25 bei Bruno Taut eine Tendenz zur Vereinfachung von Form und Farbe Bahn gebrochen.¹⁷ Charakteristisch für die neuen Prinzipien auf dem Gebiet farbiger Innenraumgestaltung ist neben Tauts Schrift „Die neue Wohnung“ (1924) vor allem das Wohnhaus, das er sich 1926 in Berlin-Dahlewitz errichtete.¹⁸ Ähnlich wie wenig später bei Hahs bildeten hier jeweils in unterschiedlichen Tönen – in Gelb und Blau oder in Weinrot und Sandgrau – gehaltene Wandflächen einen spannungsreichen Kontrast.

Daß in Thierschs Architekturphantasien die Idee vom Gesamtkunstwerk in ihrer utopisch anmutenden Gestalt fortwirkte, erklärt sich mit dadurch, daß der Direktor der „Burg“ von Bauaufgaben der Stadt Halle so gut wie ausgeschlossen war. Sein 1925 geschaffener erster Plan zur Errichtung einer Universitätsstadt läßt über lagernden Gebäudemassen den mächtigen Stufenbau einer Stadthalle auf Porphyrfelsen emporragen.¹⁹ Für seine Ausführung war zum Teil undurchsichtiges, grünes Glas vorgesehen. Schon 1900 hatte Behrens von einem festlichen Haus geträumt, das sich farbenleuchtend auf einem Berg erhob.²⁰ Gefragt werden muß aber auch nach den Impulsen, die das Kröllwitz-Projekt von Bruno Tauts erstem Entwurf zur Umgestaltung der Magdeburger Zitadelle empfangen konnte. Tauts Vorstellungen von einem Volkshaus gipfelten hier 1921 in einem kristallähnlich gegliederten Turmbau als „Stadtkrone“, wobei ein deutlicher Sichtbezug zu der auf der anderen Elbseite gelegenen Altstadt mit dem Dom geplant war.²¹ Auch Thiersch schloß bei seinen Überlegungen die Burg Giebichenstein auf den gegenüberliegenden Saalefelsen stets mit ein, wobei die kubisch wohlproportionierte Klarheit seines Stufenturms längst wieder ein in sich beruhigtes Formgefühl verriet. Die 1926 bis 1928 erbaute neue Kröllwitzer Brücke sollte ursprünglich beide Brennpunkte – die „Burg“ als Zentrum künstlerischen Lebens und die künftig zu errichtende Universitätsstadt – miteinander verbinden. Diese Brücke mit den beiden Tierskulpturen – Pferd und Kuh – von Marcks bezeugt noch heute, daß Thiersch zwischen Architektur und Landschaft eine innere Einheit herzustellen vermochte. Marcks war 1925 im Zuge der Auflösung des Weimarer Bauhauses an die „Burg“ gekommen.

Bei dem Wettbewerb von 1927/28 für die Hallesche „Stadtkrone“ bewies Thiersch, wenngleich außerhalb der Konkurrenz, erneut ein ausgeprägtes Gefühl für Aufbau und Stimmung einer Landschaft. Als Baugelände war der heutige Heinrich-Heine-Felsen oberhalb der Saale vorgesehen. Dort sollten eine Stadthalle, ein Museum, Sportanlagen und eine Ausstellungshalle ihren Platz finden. „Indem er den locker brüchigen Gesteinsgrund . . . befestigte, wollte Thiersch das ganze Felsengelände zu einem gigantischen Sockel zusammenfassen . . . auf dem tempelartig die Stadthalle ragen sollte. Wer einmal in diesen Entwurf hineingesehen hat, der wird empfinden, wie hier die Natur nicht nur geordnet, sondern selbst gesteigert erscheint.“²² Unter den Architekten, die sich am Wettbewerb beteiligten, beeindruckte Behrens durch eine großzügig geplante, repräsentative Gesamtanlage. Gropius hingegen ging in erster Linie von Funktion und Zweckbestimmung des Bauwerks aus. Neuen gestalterischen Möglichkeiten, die aus dem technischen Fortschritt resultieren, kam dabei entscheidende Bedeutung zu. So dominiert auf diesen Entwürfen, vom Oval

einer Sportarena klar abgesetzt, ein auf hufeisenförmigem Grundriß zu errichtender Skelettbau mit an Stahltürmen aufgehängtem Dach samt Decke.²³

Zu den leidenschaftlichsten Parteigängern des Bauhauses in Halle gehörte Knauthe. „Die Bauhausleute ignorieren nicht die gesellschaftlichen Umgestaltungen unserer Zeit . . . sie haben ein soziales Gewissen“, heißt es in einem Artikel „Zur Einweihung des Bauhauses in Dessau“, den Knauthe am 3. Dezember 1926 im „Klassenkampf“ (Halle, 6. Jg. Nr. 285) veröffentlichte. Als positiv wurde hier das Streben nach „möglichst praktischer Gestaltung aller menschlichen Gebrauchsgegenstände“ hervorgehoben. Ein weiterer Beitrag über „Das Bauhaus in Dessau“ vom 6. Dezember 1926 in derselben Zeitung (Nr. 287) enthält eine begeisterte Beschreibung des neuen Gebäudes. In „seiner organisatorischen, erzieherischen und baulichen Durchgestaltung“ sah Knauthe das „Musterbeispiel einer Arbeitsschule“ verwirklicht. Zugleich waren nach Ansicht des Autors wesentliche Voraussetzungen dafür gegeben, um dringliche Aufgaben des öffentlichen Bauwesens, vor allem auf dem Gebiet des sozialen Wohnungsbaus, in Angriff zu nehmen.

Ähnliche Prozesse bahnten sich schon zuvor in der „Halleschen Künstlergruppe“ an.²⁴ Programmatische Bedeutung besaß in dieser Hinsicht ein Bebauungsplan, den Knauthe 1923 nach dem Magdeburger Vorbild Tauts entwarf. Ein Kranz von Gartenvorstädten, meist eingemeindeten Dörfern zugeordnet, sollte Halles Wohnungsprobleme lösen helfen. Als Präzisierung derartiger städtebaulicher Vorstellungen muß der Modellbebauungsplan von Halle-Kröllwitz betrachtet werden, den Knauthe 1924 für einen Ideenwettbewerb schuf, und der durchgehende Zeilenbebauung aufwies. Vorgesehen waren zweigeschossige Reihenhäuser mit flachem Dach und durchlaufendem Balkon. Sie gehörten einer Entwicklung an, die 1910 mit Bauten Heinrich Tessenows in Dresden-Hellerau ihren Auftakt fand und die bis hin zu den Siedlungshäusern von Gropius und Hannes Meyer in Dessau-Törten führte.

Allein die unterschiedlichen städtebaulichen Konzeptionen machen deutlich, daß zwischen den vielfach als elitär empfundenen Ideen Thierschs und dem gesellschaftspolitischen Engagement linker Architekten und Künstler schroffe Gegensätze zutage traten. Sich auf das Bauhaus zu berufen, lag für Knauthe um so näher, als sich dort zunächst all jene Hoffnungen zu erfüllen schienen, die von der „Burg“ enttäuscht worden waren. Er bekannte sich in einem „Offenen Brief“, den das „Mitteldeutsche Echo“ (5. Jg. Nr. 7, Nr. 9) am 21. Februar und 7. März 1931 unter dem Titel „Der Giebichen-Stein des Anstößes“ veröffentlichte, auch zu Meyers Tätigkeit als Bauhausdirektor. Es heißt dort: „Meine Partei hat nicht vergessen, wie man Hannes Meyer aus dem Bauhaus . . . entfernte, weil er 3 Mark für eine Arbeiterorganisation gespendet hatte. Oder wurde er geopfert, weil er sich in so weitschauender Weise gegen den Kunstgewerbekitsch wandte?“ Meyers Forderung „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ beeindruckte Knauthe tief. Das Elend der Weltwirtschaftskrise vor Augen, kritisierte er, daß sich die Kunsthandwerker der „Burg“ vorrangig mit Luxusartikeln beschäftigten und darüber versäumten, „Experimente zur Gestaltung der für den Massenkonsum bestimmten Bedarfsartikel in Angriff zu nehmen“. Meyers nüchtern zweckbetonter, ja asketischer Auffassung von moderner Architektur entsprach auch die zeitweilige Ablehnung baugebundener Kunst. Von dergestalt ästhetisch bewußt eingegrenzter Position aus polemisierte Knauthe, ohne jedoch Namen zu nennen, gegen die am 1. März 1930 am Halleschen Ratshof ausgestellten Bronzeplastiken von Weidanz ebenso wie gegen die angebliche Verschandelung eines Ingenieurwerks, der neuen Kröllwitzer Brücke, durch ein kunstgewerbliches Schmuckmotiv.²⁵ Damit konnten nur die Marcksschen Tierfiguren gemeint sein.

In den unmittelbaren Beziehungen zwischen „Burg“ und Bauhaus kam es nicht zu solch schroffer Konfrontation. „Man war befreundet miteinander, man besuchte, manchmal sogar geschlossen, die Feste der anderen, man war verwandt und

doch gründlich verschieden voneinander.²⁶ Bei Hahs äußerte sich der Bauhaus-Einfluß damals auch in Versuchen auf dem Gebiet moderner Schaufenstergestaltung. Ferner sei eine von Hahs gestaltete Werbebroschüre über Halle genannt.²⁷ Sie enthält Fotos von Hans Finsler, der von 1922 bis 1932 die Klasse für Sachfotografie und seit 1926 zusammen mit Hahs die Werkwerkstatt der „Burg“ leitete.

Die Kunst besitzt „die Fähigkeit, an der Errichtung der Gesellschaft mitzuarbeiten und in ihr erzieherisch zu wirken“, schrieb Hahs 1930 in seinem als Manuskript erhaltenen Beitrag „Die Burg“. In der nunmehr allerdings betont „sachlichen Vereinigung von Architektur, Malerei, Plastik“ sah der Künstler erneut „das Beispiel zur Gesellschaftsbildung“. „Der moderne Architekt“, so heißt es in offenkundiger Auseinandersetzung mit Entwicklungsprozessen am Bauhaus, „benutzt die Malerei und Plastik nicht mehr als schmückendes Beiwerk. Der Maler und Bildhauer sieht in der Zusammenarbeit mit dem Architekten keine hemmende Einengung mehr.“

Derartige Prinzipien wurzelten in einem Gemeinschaftsgeist, der die Zusammenarbeit von „Burg“-Werkstätten schon 1927 bei der Innenausstattung des Hauses von Peter Behrens auf der Stuttgarter Werkbundaussstellung (Weißenhofsiedlung) geprägt hatte.²⁸ Ihren Höhepunkt erreichte diese Entwicklung um 1930 mit dem unter Leitung Hans Wittwers errichteten Restaurant des im zweiten Weltkrieg zerstörten Schkeuditzer Flughafens. Wittwer, zuvor Mitarbeiter Meyers am Bauhaus, war 1929 an die „Burg“ gekommen. Sein wie ein kühner Vorgriff auf die Zukunft anmutender Bau, der bei Betrachtern Assoziationen des Fliegens hervorrief, aber auch die beispielhafte Ausstattung setzten intensives Nachdenken über das Verhältnis von technischem Fortschritt und künstlerischer Gestaltung voraus. Hahs, dessen Malklasse an solchen Vorhaben stets mit beteiligt war, äußerte sich hierzu wie folgt: „Industriegestaltung und das Einzelstück der Werkstatt ergänzen sich durch Entlastung, indem ihre Funktionen klar erkannt und abgegrenzt sind. Sie sind beide ‚künstlerisch‘ vollkommen anerkannt.“ Damit deuteten sich neue Möglichkeiten einer Synthese von Bauhaus und „Burg“ an, die sich dann jedoch infolge der politischen Ereignisse nicht weiter verwirklichen ließen.

Anmerkungen

- 1 Schönemann, H.: Bauhaus und die Burg. In Dessauer Kalender 1973, S. 40–48
- 2 Schulze, I.: Zum Schaffen des Malers und Grafikers Erich Hahs. In: Forschungen und Berichte. Ztschr. d. Staatl. Mus. Berlin 1983 (im Druck). Dort weitere Literaturangaben
- 3 Jessen, P.: Die Deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, S. 1–42
- 4 Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst. Berlin 1919, S. 37–40
- 5 Zit. nach Conrads, U.; Sperlich, H. G.: Phantastische Architektur. Stuttgart 1960, S. 137/38
- 6 Gerstenberg, K.: Revolution in der Architektur. In: Cicerone 1919, S. 255–257. Pehnt, W.: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, S. 91
- 7 Ebenda S. 113/14. Taut, B.: Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens. (West-) Berlin, Frankfurt/M., Wien 1963, S. 33–36

- 8 Zit. nach Einstein, C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1931 (3. Aufl.), S. 161. Zu dieser Problematik auch Schulze, I.: Die expressionistischen Fresken im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle. In: Jahresschrift für mitteldeutsche Vorgeschichte Bd. 67, 1984 (im Druck). Dort Näheres über den Einfluß von Tendenzen des George-Kreises auf die Wandmalereien Thierschs
- 9 Schulze, I.: Karl Völker und die „Hallische Künstlergruppe“. In: Karl Völker. Leben und Werk. Ausstellungskatalog, Halle 1976, S. 9–25
- 10 Scharfe, J.: Der Architekt Martin Knauth. Materialien zu Leben und Werk. Diplomarbeit, Halle 1979
- 11 Schulze, I.: Die proletarisch-revolutionäre „Hallische Künstlergruppe“ in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. In: Wiss. Ztschr. d. Hochschule f. Architektur u. Bauwesen Weimar 1976, H. 5/6, S. 529–539. Dies.: Hallesche Architektur- und Kunstentwicklung der zwanziger Jahre in ihrem Verhältnis zum Bauhaus. In: Dessauer Kalender 1981, S. 54–64
- 12 Zit. nach Nauhaus, W.: Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunsthochschule, 1915–1933. Leipzig 1981, S. 48. Gustav Weidanz. Ausstellung zum 80. Geburtstag. Ausstellungskatalog. Halle 1969. Abb. 36 und 38. In beiden Fällen falsch datiert
- 13 Ebenda Abb. 77. Dort fälschlich 1932 datiert
- 14 Ebenda Abb. 54. Für die Entstehungszeit des Gipsmodells gibt es keinen festen Anhaltspunkt. Die Übertragung in Sandstein erfolgte 1938. Siehe hierzu Schüttwolf, A.: Hallesche Plastik im 20. Jahrhundert. Phil. Diss., Halle 1981, S. 28 (Maschsch.)
- 15 Text im Nachlaß des Künstlers, den einzusehen mir Frau Iris Hahs (Zernsdorf) in dankenswerter Weise gestattete. Ausführungen im Zusammenhang mit Hahs oder von diesem selbst, die im folgenden zitiert werden, gehen, falls nicht andere Angaben gemacht werden, auf diese Quelle zurück
- 16 Noethe: Über farbige Raumgestaltung von Krankenhäusern. Zeitschriftenaufsatz ohne nähere Angaben im Nachlaß von Hahs
- 17 Junghanns, K.: Bruno Taut, 1880–1938. Berlin 1970, S. 50, 54–57
- 18 Taut, B.: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig 1924. Ders.: Ein Wohnhaus. Stuttgart 1927
- 19 Fahrner, R.: Paul Thiersch. Leben und Werk. (West-) Berlin 1970, Abb. 33–37
- 20 Behrens, P.: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung der Theater als höchsten Kultursymbols. Darmstadt 1900, o. S.
- 21 Junghanns (siehe Anm. 17) S. 52. Volbehr, Th.: Die Zukunft der Zitadelle. In: Frühlicht (siehe Anm. 7), S. 86, 87
- 22 Zit. nach Gerstenberg, K.: Paul Thiersch. Gedächtnis-Ausstellung im Halleschen Kunstverein. Halle 1929, o. S.
- 23 Giedion, S.: Walter Gropius. Mensch und Werk. Stuttgart 1954, S. 162/63
- 24 Schulze, I.: Der Beitrag der proletarisch-revolutionären „Halleschen Künstlergruppe“ zur städtebaulichen Entwicklung Halles während der zwanziger Jahre. In: Kunst und Stadt. Wiss. Ztschr. Universität Jena, Ges. Sprachw. R. 30. Jg. H. 3/4, 1981, S. 307–318.
- 25 Über diese Weidanz-Plastiken Schüttwolf (siehe Anm. 14), S. 26
- 26 Zit. nach Nauhaus (siehe Anm. 12), S. 56
- 27 Neuf, E.: So ist Halle, Halle ist schön. Halle o. J.
- 28 Schneider, K.: Die Werkstätten der Stadt Halle. In: Ch. Crodel: Kunst, Handwerk, Industrie. Hannover und Hamburg 1983. Ausstellungskatalog S. 11–45